O que restou dos fundamentos do rap?

Mercantilização e transmutação histórica do rap brasileiro

Uma resposta a "Quem canta a queda também voa", de Edgar Silva dos Anjos

O texto de Edgar Silva dos Anjos, escrito em resposta ao meu ensaio *BK e a religião da ascensão*, traz uma oportunidade para retomar um debate que me acompanha há quase duas décadas. Edgar reconhece esse percurso, menciona minha dissertação *O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca*, defendida em 2017 (FFP-UERJ), recupera entrevistas e observações produzidas durante anos de pesquisa e identifica corretamente que a ascensão social integrava minhas preocupações muito antes da projeção alcançada por BK no rap brasileiro. Dessa constatação, entretanto, deriva uma objeção metodológica que considero equivocada: a existência anterior da hipótese indicaria que BK teria sido escolhido apenas para confirmar uma conclusão previamente estabelecida, como se o reencontro de tendências identificadas em pesquisas anteriores comprometesse a validade de uma interpretação histórica. Examinar esse argumento requer reconstruir o percurso intelectual e empírico que deu origem à questão.

Algo fundamental ocorreu em meados dos anos 2000. Uma ruptura tecnológica ainda incipiente coincidiu com a construção de novas cenas, novos circuitos de produção, novas relações entre artistas e público e uma geração de rappers submetida a condições materiais distintas daquelas que organizaram o rap brasileiro durante a década de 1990. Esse processo precisa ser situado numa temporalidade mais extensa, iniciada com a formação do hip hop negro e latino nos Estados Unidos durante os anos 1970, seguida de sua expansão internacional e da consolidação brasileira entre o final da década de 1980 e os anos 1990. Sem essa reconstrução histórica, o presente corre o risco de ser reduzido a uma coleção de exemplos desconectados, como se a coexistência de artistas críticos, empresários do entretenimento, batalhas de rima, rappers de direita, grandes espetáculos, coletivos periféricos e discursos de ostentação fosse suficiente para explicar o sentido histórico do conjunto. Minha investigação nasceu da percepção de que alguma coisa havia mudado naquela cultura.

Em 2008 comecei a publicar textos no *Bocada Forte* e criei o blog *Uma Liberdade Chamada Solidão*, num período em que ainda eram escassos os trabalhos dedicados às transformações recentes do rap sob uma perspectiva histórica e materialista. Minha relação com esse universo antecedia em muito a universidade: desde 2004 eu atuava na cena do rap e, desde o final dos anos 1990, acompanhava também os circuitos do rock,

punk e heavy metal. Gravava artistas, produzia beats, participava de discos, realizava videoclipes, acompanhava eventos e construía documentação audiovisual em contato direto com agentes daquele universo, enquanto participava de sua vida cotidiana junto aos camaradas da cena. Tinha experiência empírica e maturidade teórica limitada para interpretar tudo aquilo. Reconhecer essa limitação hoje me parece mais relevante do que fabricar retrospectivamente uma coerência intelectual que nunca existiu. A elaboração se constituiu aos poucos, por meio do estudo, pesquisa de campo, entrevistas, investigação histórica e do confronto entre aquilo que observava e os instrumentos conceituais que encontrava.

O problema que me interessava naquele momento continua presente: em que sentido ainda chamamos de rap uma prática cultural que preserva elementos de sua genealogia enquanto altera significativamente suas relações de produção, seus critérios de reconhecimento, sua economia interna, seus circuitos de circulação, suas referências de êxito e a posição social do MC? Minha dissertação nasceu dessa pergunta. A mercantilização não foi pensada como julgamento moral dirigido a artistas que desejavam viver de música, ganhar dinheiro ou abandonar situações de pobreza, mas como categoria para investigar uma mudança histórica na organização da cultura, marcada pela crescente autonomia do rap em relação aos demais elementos do hip hop, pela concentração do protagonismo no MC, pela profissionalização e entrada cada vez mais intensa nos circuitos da mercadoria. Edgar conhece essa tese e cita trechos dela. Nossa oposição começa no sentido histórico atribuído às transformações posteriores. Ele mobiliza a permanência de antagonismos, críticas sociais, batalhas, memórias comunitárias e conflitos com a polícia como evidência de que o rap conserva seus fundamentos, compreendendo as diferentes posições como componentes de um "campo em disputa" por hegemonia desde sua origem. Sua resposta culmina nessa interpretação ao sustentar que a existência de rappers de direita não demonstra que "o rap virou outra coisa", mas confirma a coexistência de posições incompatíveis dentro da mesma cultura. Aqui se encontra uma das divisões centrais entre nossas leituras.

A ideia de "campo em disputa" descreve uma característica elementar de qualquer universo cultural complexo e, isoladamente, pouco esclarece seu movimento histórico, pois a coexistência de posições incompatíveis, hierarquias e disputas por legitimidade não informa qual delas concentra maior capacidade de organizar expectativas, valores e critérios de reconhecimento em determinado período. A questão central reside nas

relações entre essas posições, no peso social alcançado por cada uma, nos mecanismos que sustentam sua reprodução e no sentido histórico produzido por essa correlação.

O emprego do conceito de hegemonia por Edgar deveria conduzir objetivamente ao exame dessas assimetrias, uma vez que uma disputa hegemônica envolve capacidades desiguais de estabelecer referências, definir critérios de êxito e orientar a imaginação coletiva. Uma batalha de rima politizada realizada numa praça e um artista diante de dezenas de milhares de pessoas pertencem ao mesmo universo cultural, mas ocupam posições muito diferentes na produção social dos significados associados ao rap. Reuni-los sob a categoria genérica de "campo em disputa" apenas inicia a investigação; resta compreender quais trajetórias concentram prestígio, quais referências se consolidam como modelos de carreira, como vitória, riqueza e reconhecimento recebem significado, de que maneira o público aprende a medir o êxito e quais relações materiais sustentam essa hierarquia.

Em *Marxismo e literatura*, especialmente no capítulo "Dominante, residual e emergente", Raymond Williams analisa a coexistência, dentro de um mesmo processo cultural, de elementos oriundos de temporalidades históricas distintas, distinguindo aquilo que exerce eficácia hegemônica das práticas e valores herdados de configurações anteriores que continuam ativos no presente e das experiências novas que entram em tensão com o dominante. O residual, portanto, não corresponde simplesmente a um vestígio morto do passado, mas a componentes historicamente constituídos que continuam operantes mesmo depois da perda de centralidade da configuração social em que foram produzidos. Essa perspectiva interessa diretamente ao debate, pois a sobrevivência de símbolos, repertórios, memórias, linguagens e práticas não demonstra que as relações responsáveis por articulá-los conservaram o mesmo sentido histórico. Os contraexemplos reunidos por Edgar confirmam a continuidade da denúncia da violência policial, da elaboração crítica da desigualdade, das batalhas submetidas à repressão estatal e dos vínculos mantidos por artistas consagrados com periferias e movimentos sociais, mas nenhuma dessas permanências refuta, por si só, a hipótese da transmutação que desenvolvo. A mercantilização nunca foi concebida em minha pesquisa como eliminação integral da crítica social, rompimento obrigatório com a origem ou produção exclusiva de conteúdos apologéticos; o problema sempre esteve na alteração das relações que organizam esses elementos e na posição ocupada por eles dentro do conjunto.

Ao comentar *Baile*, de FBC, Edgar sustenta que, caso minha tese estivesse correta, o êxito algorítmico e a denúncia policial não poderiam coexistir no mesmo disco, tomando a existência de "Polícia Covarde" como uma espécie de refutação. Essa premissa pouco corresponde ao que desenvolvi em minhas pesquisas, nas quais mercantilização e crítica social jamais foram tratadas como termos mutuamente excludentes. Uma obra pode circular amplamente como mercadoria e conservar conteúdo político crítico, do mesmo modo que esse conteúdo não suspende as relações sociais responsáveis por sua produção e circulação. A noção marxista de totalidade impede que a análise se encerre no significado imediato de uma letra, pois cada produção particular integra um conjunto de relações envolvendo trabalho, circulação, remuneração, plataformas, regimes de propriedade, expectativas de carreira, público, valores associados à identidade artística e a posição ocupada pelo rap na sociedade de seu tempo. Uma coleção de letras críticas comprova a existência da crítica, mas pouco informa, isoladamente, sobre a transformação histórica da cultura.

Essa diferença metodológica reaparece na discussão sobre as batalhas de rima. Edgar recupera minha pesquisa sobre a expansão das rodas no Rio de Janeiro, recorda a existência de quase duzentos espaços e mobiliza os conflitos com a Polícia Militar como resposta à pergunta que formulei no texto sobre BK — "contra quem se corre?" —, sustentando que a resposta estaria registrada desde 2017 nas centenas de jovens submetidos à repressão policial nas praças. Ao final, afirma que "as batalhas não são o avesso do circuito, são a base sobre a qual ele se ergue" e conclui que uma análise concentrada no topo da pirâmide de consagração estaria observando "a indústria, não a cena".

Minha investigação das rodas nunca conduziu a uma separação rígida entre uma cena autêntica localizada na base e uma indústria exterior instalada no topo, pois o interesse histórico reside nas relações que vinculam esses espaços. A batalha pode reunir sociabilidade popular, conflito com o Estado, elaboração artística, experiência coletiva, seleção, visibilidade e formação profissional, enquanto um MC oriundo desse circuito pode enfrentar a polícia numa praça, conquistar reconhecimento, organizar uma carreira, entrar no mercado de shows, fundar uma empresa e integrar posteriormente os grandes circuitos de entretenimento. A relação entre esses momentos integra o processo histórico a ser explicado, em vez de confirmar a existência de dois universos independentes.

A repressão objetiva também precisa ser distinguida da consciência antagonista, pois o conflito concreto com aparelhos do Estado não produz automaticamente uma orientação anticapitalista ou uma compreensão crítica das relações sociais que sustentam aquela repressão. Trabalhadores informais, camelôs, entregadores e outros grupos submetidos cotidianamente à violência estatal podem elaborar suas experiências por meio de concepções meritocráticas, empresariais, individualistas ou conservadoras, uma vez que a consciência política não deriva mecanicamente da posição ocupada num conflito imediato.

A afirmação de Edgar de que "as batalhas são a base sobre a qual o circuito se ergue" abre, inclusive, uma questão mais fecunda do que a conclusão que ele extrai dela, pois, se carreiras posteriormente consagradas se constituem a partir desses espaços, interessa investigar quais metamorfoses ocorrem ao longo desse percurso, quais valores conservam força, quais perdem centralidade, quais recebem novos significados e como se reorganizam as relações entre coletivo e carreira, sobrevivência e competição, patrimônio e reconhecimento. Nesse processo, a noção de "corre" ganha importância histórica, sobretudo quando o esforço cotidiano deixa de designar apenas estratégias materiais de sobrevivência e começa a organizar uma linguagem da vitória na qual memória, trabalho e reconhecimento são avaliados também segundo sua utilidade para a trajetória individual.

Edgar considera produtiva justamente essa questão em *BK e a religião da ascensão*, ao reconhecer que a memória submetida à utilidade da corrida é um problema real do rap contemporâneo, concessão que toca diretamente o núcleo da transmutação histórica que ele contesta. Memória, vitória, carreira, trabalho, riqueza e reconhecimento integram o vocabulário social do rap, e alterações profundas nos sentidos atribuídos a essas categorias indicam mudanças nas relações que organizam a cultura. Entre o rap consolidado nas periferias brasileiras ao final dos anos 1980 e o circuito contemporâneo estruturado por plataformas, empresas de artistas, grandes festivais, espetáculos de arena, métricas globais e economias digitais, ocorreu uma transformação de grande magnitude, dentro da qual permanecem práticas, memórias e conflitos anteriores, agora articulados por relações históricas distintas.

A categoria de transmutação designa uma alteração na qualidade histórica do objeto sem pressupor o desaparecimento integral dos componentes herdados de períodos anteriores. Uma cultura pode conservar o nome, linguagens, agentes, símbolos e

memórias enquanto modifica sua função social, sua economia interna e os princípios responsáveis por sua reprodução, razão pela qual permanência nominal e continuidade histórica não podem ser tratadas como equivalentes. A controvérsia com Edgar antecede, portanto, o caso de BK e alcança a concepção de história que orienta a análise do rap: a coexistência contemporânea de posições conflitantes, práticas críticas e vínculos comunitários precisa ser situada dentro do processo que redefiniu hierarquias, critérios de consagração, relações de trabalho e valores dominantes ao longo das últimas décadas. A questão decisiva reside em saber quais relações produziram o campo atual, quais posições concentraram centralidade, que valores orientam sua reprodução e em que medida aquilo que continua denominado rap corresponde, em sua função social, ao complexo cultural historicamente constituído sob esse nome.

Outra divergência fundamental diz respeito ao conceito de mercantilização. Edgar trabalha com uma concepção restrita de captura cultural, associada sobretudo à interferência direta de um agente empresarial sobre o conteúdo produzido pelo artista. O exemplo mobilizado é Marcelo D2, entrevistado por mim durante a pesquisa de mestrado, ao relatar pressões da gravadora para retirar palavrões e adequar determinadas escolhas a interesses comerciais. Esse episódio representaria, em sua leitura, uma subordinação evidente, enquanto a situação contemporânea seria marcada por maior autonomia: Djonga administra sua carreira, FBC lança trabalhos independentemente, Emicida atua por meio do Laboratório Fantasma, BK saiu de um coletivo e diversos artistas controlam selos, contratos e direitos fonográficos. Dessa comparação deriva a hipótese de que a relação entre artista e mercado teria evoluído favoravelmente ao primeiro, com redução do poder exercido pelos antigos intermediários, conclusão bastante problemática diante do material acumulado em minhas pesquisas, no qual a ampliação da autonomia administrativa convive com novas dependências, disciplinas e custos sociais. Uma demonstração consistente em sentido contrário demandaria investigação de grande porte, capaz de reconstruir historicamente as relações entre artistas, gravadoras, selos, plataformas, distribuição, trabalho cultural e remuneração, sem deduzir autonomia estrutural de alguns casos individuais de controle empresarial da carreira.

Os elementos apresentados por Edgar são empiricamente relevantes, mas a conclusão depende de uma concepção excessivamente estreita da dominação mercantil, centrada na existência de comandos pessoais e identificáveis. A crítica marxiana da sociedade burguesa oferece outra interpretação ao demonstrar que a coerção econômica

se reproduz por relações sociais objetivadas, pela concorrência, pela necessidade de reprodução material, valorização, propriedade e condições de acesso aos meios de produção e circulação. O empresário que telefona para um artista e determina a retirada de um palavrão expressa uma modalidade direta e imediatamente visível dessa subordinação, mas a ausência desse comando não comprova recuo da mercantilização, podendo corresponder a mecanismos mais difusos de disciplina incorporados ao cotidiano produtivo.

As mudanças ocorridas nas últimas duas décadas precisam ser examinadas sob essa perspectiva. O MC contemporâneo pode escrever sem supervisão de um diretor artístico, contratar equipes, administrar selos, controlar contratos e definir calendários de lançamento, ao mesmo tempo em que sua reprodução profissional depende da disputa contínua por atenção, circulação digital, métricas, shows, publicidade, administração de redes, investimento e manutenção de audiência. Parte das funções anteriormente concentradas nas empresas fonográficas foi redistribuída entre artistas, escritórios, produtores, pequenos selos, plataformas e serviços especializados, transferindo ao músico responsabilidades administrativas, financeiras e promocionais antes situadas em outras estruturas. Essa reorganização modifica efetivamente a relação com a antiga gravadora, mas não equivale à autonomia diante do capital; em muitos casos, concentra no artista atividades empresariais e pressões competitivas que antes se encontravam distribuídas entre diferentes agentes do circuito.

Edgar reconhece que a antiga centralidade das gravadoras foi parcialmente substituída pelas plataformas digitais e admite que estas extraem valor por meio de algoritmos, métricas, taxas de reprodução e dados, além de interferirem indiretamente na duração das faixas, na localização dos refrões e na produção de trechos destinados à circulação em vídeos curtos. Ainda assim, distingue a antiga coerção contratual daquilo que chama de “incentivo” algorítmico, atribuindo ao artista contemporâneo uma margem maior de decisão. Essa oposição subestima a capacidade disciplinadora de relações econômicas impessoais, como se uma pressão difusa sobre circulação, remuneração e visibilidade fosse necessariamente mais branda do que uma determinação contratual explícita.

Em *O capital*, Marx mostra que a concorrência faz as determinações imanentes da produção capitalista se apresentarem aos agentes como leis coercitivas externas e que, uma vez consolidadas essas relações, a “coerção muda das relações econômicas” adquire

papel central na reprodução da dominação. O sujeito juridicamente livre encontra diante de si condições materiais que restringem suas escolhas sem depender de um comando pessoal em cada operação. O trabalhador não recebe diariamente uma ordem estatal para vender sua força de trabalho, assim como o produtor cultural contemporâneo não recebe da plataforma uma instrução formal determinando a duração de cada faixa; remuneração, visibilidade, concorrência, padrões de circulação e hábitos de consumo exercem pressões objetivas sobre aquilo que encontra maior difusão e sustentabilidade econômica. Artistas podem contrariar essas tendências, mas a existência de exceções não elimina os mecanismos estruturais que organizam o circuito.

A autonomia empresarial conquistada por diversos rappers precisa ser compreendida dentro dessa reorganização. Empresas próprias, gestão familiar, controle de catálogos e retenção de direitos podem representar ganhos concretos diante de contratos historicamente predatórios, ao mesmo tempo em que concentram no artista funções administrativas, financeiras, promocionais e produtivas antes distribuídas entre diferentes agentes. O artista-empresa reúne criação, investimento, risco, identidade pública, gestão e valorização numa mesma unidade econômica, o que modifica profundamente sua relação com os antigos intermediários sem instituir autonomia diante das determinações do capital.

A categoria de capitulação refere-se a esse processo histórico de reorganização, no qual relações mercantis antes subordinadas ganham centralidade crescente e interferem na função social da cultura. Não se trata de uma escolha moral individual, nem de um abandono consciente da política em troca de enriquecimento, mas de uma transformação produzida por mediações econômicas, tecnológicas, ideológicas e geracionais que alteram as condições de reprodução do rap sem eliminar conflitos ou resistências.

A objeção apresentada por Edgar a partir de Thiagson introduz outra dimensão do problema. Segundo essa leitura, pobres, negros e favelados receberiam legitimidade simbólica para narrar sofrimento, enquanto prazer, consumo e conquista despertariam suspeita crítica; o funk ostentação teria importância justamente por confrontar distinções raciais e sociais mediante a apropriação de bens e signos historicamente reservados às classes dominantes. Transportado para o rap, o argumento sugere que a crítica à ascensão aplicaria dois critérios distintos à experiência periférica, celebrando a dor como consciência e interpretando a conquista como alienação ou adesão ao capital.

A crítica marxista do consumo não implica qualquer defesa da privação popular, visto que conforto, lazer, segurança material, moradia digna, alimentação, circulação e acesso aos bens socialmente produzidos integram necessidades humanas concretas. A questão analítica reside no lugar ocupado pela mercadoria quando dignidade, visibilidade e reconhecimento começam a ser medidos por patrimônio, marcas, poder de consumo e exposição pública do êxito. A história racial brasileira confere a esse processo uma complexidade adicional, pois a presença de jovens negros em espaços de luxo ou a apropriação de bens historicamente associados às classes dominantes pode afrontar códigos raciais de exclusão e, simultaneamente, reafirmar o consumo como medida social de valor. Essas duas determinações precisam ser analisadas em conjunto.

A categoria marxiana de fetichismo da mercadoria aprofunda essa questão ao localizar o problema nas relações sociais presentes nos objetos e na autonomização do universo mercantil diante dos produtores. Um bem pode satisfazer uma necessidade real, proporcionar prazer e funcionar ao mesmo tempo como índice de posição social, sucesso e valor individual, razão pela qual a crítica da ascensão não se dirige à melhoria concreta das condições de vida de um artista, mas ao significado coletivo atribuído à trajetória excepcional quando riqueza, consagração e mobilidade individual começam a representar imagens de emancipação social.

É preciso distinguir entre melhoria material e ideologia da ascensão, pois trajetórias individuais bem-sucedidas podem ter uma função legitimadora quando apresentadas como demonstração de abertura universal da sociedade. A mobilidade de alguns integrantes das classes populares não altera, por si só, a estrutura de classes e pode reforçar sua legitimidade ao alimentar a ideia de que disciplina, talento e perseverança bastariam para alcançar posições superiores. No universo cultural, essa operação recebe intensidade adicional, já que a biografia profissional integra a produção simbólica: músicas, narrativas de superação, patrimônio, recordes, estatísticas, bastidores e imagens de crescimento compõem conjuntamente a figura pública do artista e colaboram para definir socialmente o que significa vencer. O Allianz Parque interessa, portanto, como signo dessa consagração, reunindo numa escala espetacular a distância percorrida, a magnitude econômica conquistada e a posição ocupada dentro da hierarquia cultural.

Edgar tenta neutralizar essa questão ao interpretar a crítica da ascensão como suspeita diante do gozo periférico. O movimento retórico é eficiente, mas conceitualmente confunde duas discussões e é exatamente essa a sua função. O direito ao

gozo não coloca o consumo fora do alcance da crítica social. Do mesmo modo, a história do racismo não transforma acumulação patrimonial em categoria emancipatória. Se toda crítica ao consumo de sujeitos subalternizados puder ser desqualificada como tentativa de mantê-los na pobreza, uma parcela importante da crítica da economia política fica suspensa nos espaços onde a mercadoria tem força simbólica. Ressalto também um problema na maneira como a noção de reconhecimento é mobilizada. Ser reconhecido como consumidor não equivale necessariamente a superar a condição social que produz o desprezo. Há uma diferença entre atacar os códigos raciais de acesso a determinados bens e questionar uma sociedade na qual a posse desses bens funciona como certificado de dignidade. O primeiro gesto pode ter potência simbólica; o segundo problema permanece intacto. A integração a uma hierarquia não equivale à destruição da hierarquia.

O funk ostentação é um objeto fecundo sob esse aspecto. Há afronta, prazer, desejo, reconhecimento, racialização do consumo, fantasia de mobilidade, fetichismo, competição e produção de identidade. Reduzi-lo a alienação seria pobre. Transformá-lo em manifestação quase espontânea de emancipação periférica seria igualmente insuficiente. O materialismo precisa sustentar simultaneamente essas determinações, sem buscar uma absolvição ou condenação moral do objeto. É também por isso que a referência feita por Edgar ao meu documentário *Funk Acari* pouco acrescenta à discussão. O fato de eu ter dirigido um filme sobre funk não estabelece qualquer obrigação metodológica de incluir esse gênero num ensaio dedicado a BK, nem demonstra incoerência entre minha experiência audiovisual e a análise atual. O recurso tem função sobretudo retórica: sugere que eu teria esquecido uma experiência que deveria conhecer. Prefiro recolocar o problema em seu nível adequado. Minha relação com o funk, com o rap e com os circuitos periféricos nunca me levou a considerar essas culturas imunes à crítica e tampouco os artistas que representam essas culturas. A inserção empírica aumenta a responsabilidade analítica; não concede imunidade aos objetos com os quais construí vínculos.

A história do hip hop brasileiro também recomenda cautela diante de qualquer correspondência imediata entre pertencimento social e consciência política. A origem de classe, a experiência racial, a vida periférica ou mesmo o confronto cotidiano com aparelhos repressivos do Estado não produzem por si mesmos uma compreensão crítica da totalidade social. Marx demonstrou, em diferentes registros, que os agentes elaboram sua experiência dentro de relações materiais e ideológicas historicamente constituídas,

enquanto a tradição marxista posterior desenvolveu extensamente o problema da distância entre posição objetiva, experiência vivida e consciência política. A condição subalterna fornece experiências fundamentais de exploração e opressão, mas sua interpretação pode incorporar simultaneamente valores meritocráticos, concepções empresariais, individualismo, conservadorismo e outras categorias produzidas pela sociedade dominante.

A experiência imediata da exploração e da opressão forja materiais fundamentais para a elaboração política, mas não gera mecanicamente uma interpretação crítica da totalidade. Ideologias dominantes circulam entre as classes dominadas, encontram tradução em experiências concretas e podem ser reelaboradas em linguagens populares. A meritocracia é um exemplo evidente. Seu poder não deriva apenas da propaganda burguesa externa aos trabalhadores. Ela encontra ressonância em experiências reais de esforço, sacrifício, sobrevivência e comparação entre trajetórias. Um sujeito que trabalhou intensamente e melhorou suas condições de vida dispõe de uma experiência concreta que pode ser interpretada como confirmação da ideologia meritocrática. O fato de o esforço ter sido real não comprova que a estrutura social recompense universalmente o mérito. A ideologia se manifesta ao transformar uma experiência parcial numa explicação geral da sociedade.

O mesmo raciocínio vale para o "corre". A palavra nasce de experiências materiais duríssimas, vinculadas à sobrevivência, informalidade, trabalho precário, criatividade cotidiana e necessidade de encontrar recursos. Sua verdade empírica não está em questão. O problema começa quando essa experiência recebe uma elaboração normativa que eleva o corre à condição de princípio universal da vida, associa a vitória individual à recompensa moral do esforço e interpreta o fracasso pelo prisma da insuficiência pessoal, de modo que uma experiência enraizada na vida popular se articula a valores centrais da racionalidade neoliberal sem perder sua origem social. Essa articulação é um dos problemas históricos centrais do rap contemporâneo. A linguagem da ascensão não foi simplesmente imposta de fora por publicitários ou empresários. Como eu demonstro em meus trabalhos acadêmicos, ela encontrou condições para se desenvolver no interior das experiências sociais das periferias, num período marcado por expansão do consumo, empreendedorismo, precarização, financeirização da vida cotidiana, redes digitais e valorização pública das trajetórias individuais de sucesso.

Portanto, a defesa do gozo periférico não resolve o problema da mercantilização. Ela acrescenta uma determinação indispensável ao debate, especialmente diante das hierarquias raciais brasileiras, mas não elimina a crítica da mercadoria. O desafio consiste em compreender como prazer, reconhecimento, consumo, raça, classe e ascensão se articulam dentro de uma sociedade organizada pela valorização do capital.

A leitura de *Icarus* apresentada por Edgar merece um tratamento específico, sobretudo por ocupar posição estratégica em sua tentativa de demonstrar que escolhi BK para confirmar uma interpretação anterior, ignorando aspectos da obra que entrariam em conflito com a ideia de ascensão. Seu argumento repousa no significado imediatamente associado ao mito: Ícaro voa alto demais, aproxima-se do sol, perde as asas e cai, razão pela qual a escolha dessa imagem indicaria uma advertência contra a ambição e colocaria BK em posição oposta àquilo que defini como religião da ascensão. A leitura reconhece corretamente a dimensão trágica do mito, porém encerra sua interpretação cedo demais, tomando a consciência do risco como negação do horizonte que produz o risco, quando o interesse de Ícaro está na unidade entre elevação, desejo, limite e queda.

Ícaro não abandona o voo diante do perigo da altura; sua tragédia só existe no interior do movimento ascensional, de maneira que a queda integra a experiência de quem se orienta pelo alto e descobre os custos dessa orientação. Essa ambivalência dialoga de maneira intensa com uma cultura contemporânea na qual sucesso, desempenho e conquista deixaram há muito de ser experiências livres de sofrimento, pois o vencedor pode narrar esgotamento, solidão, vício, perda de vínculos, depressão, medo, culpa e frustração sem que essas experiências eliminem a vitória como referência social. O sujeito conhece os danos provocados pela competição, reconhece a precariedade dos vínculos produzidos pela fama, percebe que dinheiro e prestígio não resolvem conflitos fundamentais da existência e, ainda assim, continua organizado por um universo no qual crescimento, expansão e consagração orientam a carreira. A crítica aos excessos da corrida pode integrar a sabedoria da corrida, ensinando seus limites, seus cuidados e seus riscos sem questionar o princípio que a organiza.

Sob esse prisma, *Icarus* acrescenta uma dimensão que meu primeiro ensaio poderia ter desenvolvido com maior atenção, pois a ascensão contemporânea não depende de uma consciência ingênua segundo a qual subir produziria felicidade ilimitada, mas comporta uma percepção desenvolvida das feridas provocadas pelo êxito, algo presente na cultura empresarial, na literatura de desempenho, no discurso de celebridades e na

narrativa pública de artistas submetidos a ritmos intensos de exposição. O vencedor contemporâneo aprendeu a falar de suas dores e, em certas circunstâncias, transforma essas dores em parte da narrativa de legitimação de sua trajetória, fazendo do sofrimento um índice do preço pago pela posição conquistada. A crítica interna da vitória, portanto, deve ser estudada como elemento da experiência histórica da ascensão, e não tomada automaticamente como seu contrário.

Esse aspecto também modifica a maneira de ler "Deus do Furdunço", mencionada por Edgar como evidência de que BK examina ressaca, dependência e arrependimento, temas ausentes de meu ensaio. A observação amplia o corpus, mas os elementos apontados não encerram a controvérsia, pois o reconhecimento da destruição associada a determinados comportamentos informa a consciência que o artista elabora sobre partes de sua experiência, sem resolver a pergunta acerca da organização social da vitória em sua trajetória pública. Uma obra pode examinar criticamente os custos de uma vida orientada pela conquista e continuar produzindo sentido no interior dessa mesma orientação, do mesmo modo que um trabalhador pode elaborar uma crítica severa ao esgotamento profissional sem romper com a ideia de que sua dignidade depende do êxito individual no mercado.

A relação com o território apresentada por Edgar produz outra dificuldade, desta vez sociológica. FBC é exposto como contraexemplo em razão de continuar vivendo na Cabana do Pai Tomás, enquanto Djonga é mencionado pela gestão familiar de sua carreira e Clara Lima pelo diálogo com Galo de Luta e com trabalhadores de aplicativos, elementos utilizados para demonstrar que a ascensão não teria implicado abandono da origem e que determinadas escolhas não se explicariam pela lógica da acumulação.

O raciocínio associa continuidade territorial, vínculos familiares e solidariedade política a uma espécie de resistência estrutural diante da mercantilização, como se a integração econômica de uma atividade pressupusesse necessariamente ruptura afetiva, mudança residencial ou eliminação dos compromissos sociais construídos ao longo da vida. Nada obriga o capital a destruir esses vínculos para organizar economicamente uma carreira, e talvez uma das características mais sofisticadas do mercado cultural contemporâneo esteja em sua capacidade de interferir sem eliminar pertencimentos anteriores, incorporando trajetórias locais, redes familiares, referências comunitárias e identidades periféricas ao universo profissional. Morar num bairro popular não define a posição econômica da atividade exercida pelo sujeito, do mesmo modo que administrar

uma carreira com parentes não suspende relações de mercado e colaborar com um militante não estabelece, por si só, uma orientação geral de ruptura diante das relações capitalistas. Essas experiências podem expressar solidariedade concreta, compromisso político, memória e vínculos profundos, mas não oferecem uma medida suficiente para avaliar a função social da produção cultural.

A associação entre território e autenticidade merece atenção especial num universo em que a origem social exerce peso simbólico, visto que a ligação com a rua, a favela, a quebrada ou a batalha pode simultaneamente ser experiência biográfica real e elemento de legitimação pública da carreira. Não há necessidade de atribuir cinismo a esse processo, nem imaginar artistas calculando friamente cada referência ao lugar de origem, pois a força dessas referências nasce de sua realidade histórica o que nos obriga a compreender como experiências autênticas entram numa economia cultural em que biografia, identidade, pertencimento e trajetória também participam da produção de valor. A mercantilização não transforma automaticamente memória em mentira e comunidade em propaganda, mas reorganiza as condições nas quais esses elementos circulam e recebem reconhecimento.

Por isso, o argumento segundo o qual FBC morar na Cabana do Pai Tomás comprovaria que a ascensão não produz ruptura com o território responde a uma proposição que nunca precisei sustentar. A transformação que venho estudando não depende da mudança de endereço do artista, mas das relações sociais que organizam trabalho, reconhecimento, carreira e consagração, de modo que um rapper pode continuar vivendo no mesmo bairro, participar de iniciativas locais, preservar laços comunitários intensos e integrar uma economia cultural orientada por competição, valorização, investimento e expansão de audiência. A localização geográfica do sujeito não resolve essa contradição e, em determinadas circunstâncias, pode até intensificar sua força simbólica.

Algo semelhante ocorre na comparação de Edgar com o grafite. Seu argumento estabelece o muro patrocinado, no qual uma empresa escolhe o conteúdo e remunera o grafiteiro, como exemplo de captura em sentido pleno, contrapondo-o ao disco autoral produzido por um artista que conserva domínio sobre aquilo que escreve e grava. Essa definição restringe a mercantilização à presença de um comando editorial exterior e identificável, como se a intensidade da subordinação pudesse ser medida pela clareza da ordem emitida pelo contratante. O muro publicitário reúne de modo bastante explícito

comprador, conteúdo, suporte e finalidade comercial numa mesma relação, mas essa visibilidade não autoriza tratá-lo como paradigma geral para compreender a organização capitalista da cultura. Há relações mercantis muito mais complexas nas quais o produtor conserva ampla liberdade temática, decide recursos estéticos e controla parte relevante do processo sem escapar dos mecanismos econômicos que estruturam circulação, remuneração e reconhecimento.

Um romance publicado por uma grande editora não precisa receber ordens sobre cada frase para entrar no circuito da mercadoria; um filme pode desenvolver crítica política radical e depender de estruturas empresariais de distribuição; um músico pode conservar liberdade sobre seu repertório enquanto negocia sua atividade dentro de mercados altamente concentrados. A ausência de um anunciante escolhendo cada palavra não traz evidência suficiente de autonomia diante das relações que organizam economicamente aquela produção. A distinção entre o grafite contratado e o disco autoral é real. No primeiro caso, o conteúdo nasce de uma encomenda comercial explicitamente definida; no segundo, a mercantilização pode incidir sobre circulação, carreira, propriedade, promoção, trabalho e condições de reprodução sem determinar diretamente a mensagem da obra. Misturar essas duas escalas produz uma falsa escolha entre captura total e liberdade autoral, deixando de lado uma vasta gama de mediações nas quais a cultura contemporânea se encontra inserida. Meu argumento nunca dependeu da ideia de que o mercado escreve as letras dos rappers; uma concepção tão estreita tornaria incompreensível grande parte da história da indústria cultural e impediria a análise de obras críticas produzidas e distribuídas dentro de relações plenamente mercantis.

BK interessa dentro dessa história por concentrar determinadas tendências em escala excepcional, sem funcionar como amostra estatística do rap brasileiro e sem carregar a responsabilidade de representar todos os artistas que atuam hoje. A escolha de um caso pode derivar de sua capacidade de reunir relações históricas visíveis, e essa operação pertence a uma longa tradição das ciências sociais e da historiografia, em que objetos singulares são estudados em razão da densidade com que expressam processos mais amplos. O problema começa quando o caso é tratado como universo inteiro ou quando evidências contrárias são eliminadas para proteger uma interpretação, riscos que precisam ser avaliados concretamente e não deduzidos do simples fato de uma hipótese anteceder cronologicamente o objeto analisado.

A controvérsia com Edgar não se reduz, portanto, a uma diferença de peso atribuída a determinados elementos do rap contemporâneo, pois nossas leituras partem de fundamentos teóricos antagônicos. Minha análise se orienta pelo materialismo histórico dialético, pela reconstrução das determinações sociais que organizam a produção cultural, pelas relações entre trabalho, mercadoria, classe, ideologia, Estado e acumulação, enquanto a leitura defendida por Edgar tende a preservar a continuidade da cultura a partir da coexistência de práticas críticas, vínculos territoriais, experiências comunitárias e conteúdos políticos no interior da cena. Essa diferença conduz a conclusões radicalmente distintas sobre o mesmo processo histórico, uma vez que, para mim, a permanência desses elementos precisa ser compreendida dentro das transformações materiais que reorganizaram o rap brasileiro, enquanto a interpretação de Edgar os mobiliza como evidência da conservação de seus fundamentos. Trata-se, portanto, de um antagonismo teórico que acompanha disputas mais amplas presentes na cultura contemporânea, onde categorias centrais do marxismo e do materialismo histórico são frequentemente recusadas de maneira explícita por artistas e intelectuais, como ocorre em determinadas formulações de Emicida, tornando a compreensão da cultura como produto de relações sociais historicamente determinadas um dos objetos centrais da controvérsia.

O debate iniciado a partir de BK acabou, assim, recolocando uma questão que acompanha minha investigação desde seus primeiros anos e que continua aberta a revisões: o que aconteceu com o rap brasileiro ao longo das últimas décadas, e qual realidade histórica se encontra hoje reunida sob um nome que carrega memórias, conflitos e referências produzidas em condições bastante diferentes das atuais? Nenhuma resposta satisfatória nascerá da nostalgia de um passado idealizado, da celebração automática do presente ou da escolha arbitrária entre artistas críticos e artistas integrados ao mercado, pois a matéria da história está justamente na combinação contraditória entre continuidade e ruptura, memória e transformação, conquista e subordinação.

Edgar tem razão ao insistir que quem canta a queda também pode voar, mas essa imagem não encerra a questão colocada pelo meu ensaio, visto que o voo continua orientado por uma direção, organizado por expectativas sociais e medido por critérios historicamente determinados; compreender o rap contemporâneo significa investigar quem define a altura, o que significa subir e quais relações dão sentido à vitória antes que as asas encontrem o sol.

Arthur Moura

Niterói, 21 de agosto de 2026